Zeichnungen...

Paul Albert Besnard

STUDIE EINES ARBEITERS

ND553
B35A3
(SA)

Library of

Princeton University.

MARQUAND LIBRARY FUND

ZEICHNUNGEN VON ALBERT BESNARD

MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

SECHSTER BAND

ALBERT BESNARD

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

ZEICHNUNGEN VON ALBERT BESNARD

ZWEIUNDFÜNFZIG TAFELN
MIT LICHTDRUCKEN NACH DES MEISTERS
ORIGINALEN MIT EINER EINLEITUNG VON
PROFESSOR Dr. HANS W. SINGER

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

Alle Rechte, insbesondere die Übersetzungs- und Nachbildungsrechte, vorbehalten
Copyright 1912 by A. Schumann's Verlag, Leipzig
Buchdruck von Radelli & Hille, Leipzig
Lichtdruck von Emil Pinkau & Co., Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein

Verzeichnis der Tafeln

1 STUDIE EINES ARBEITERS (Halbakt: Rom 1879) — Kreide auf weißem Papier, 359 : 291.

2 STUDIE EINES ARBEITERS (Studie für die Wandbilder in der „École de Pharmacie") — Graphit auf weißem Papier, 304 : 235.

3 Erster Entwurf für „DIE KRANKE" (Studie für die Wandbilder in der „École de Pharmacie") — Kreide auf weißem Papier, 490 : 410.

4 Spätere Skizze für „DIE KRANKE" (Studie für die Wandbilder in der „École de Pharmacie") — Graphit, gewischt, auf gelblichem Papier, 517 : 344.

5 STUDIE EINES HERREN IM ZYLINDER (Studie für die Wandbilder in der „École de Pharmacie") — Kreide auf rötlichem Papier, 256 : 193.

6 STUDIE EINES BAARHAUPTIGEN HERREN (Studie für die Wandbilder in der „École de Pharmacie") — Kreide auf grünlichem Papier, 250 : 160.

7 DAME IN EINER CAUSEUSE SITZEND — Graphit auf weißem Papier, 225 : 278.

8 HALBFIGUR EINER FRAU MIT EINEM KOPFTUCH — Graphit auf weißem Papier, 230 : 169.

9 DREIVIERTELFIGUR EINER ARBEITERSFRAU — Graphit auf weißem Papier, 232 : 143.

10 DIE WACHENDE — Kohle auf weißem Papier, 374 : 481.

11 DER KNABE MIT DEM ESEL — Kreide auf weißem Papier, 320 : 250.

12 FRAUEN AUS BERCK — Graphit auf weißem Papier, 242 : 311.

13 FRAUEN AUS BERCK — Graphit auf weißem Papier, 238 : 239.

14 FRAUENAKT — Kreide auf weißem Papier, 320 : 228.

15 KOPF, VON UNTEN BELEUCHTET — Kreide auf gebräuntem Papier, 267 : 212.

16 KOPF, VON UNTEN BELEUCHTET — Kreide auf gebräuntem Papier, 285 : 220.

17 STUDIEN FÜR DAS DECKENBILD IM THEATRE FRANÇAIS — Kohle auf weißem Papier, 225 : 315.

18 ENTE — Kohle auf weißem Papier, 350 : 468.

19 STUDIE FÜR DIE CHEMIE IN DER SORBONNE (Frauenakt) — Kreide auf braunem Papier, 404 : 606.

20 STUDIEN FÜR DIE CHEMIE IN DER SORBONNE (Männerakte) — Kreide auf braunem Papier, 436 : 603.

21 FRAUENAKTE — Kreide auf weißem Papier, 312 : 227.

22 FRAUENAKTE — Kreide auf weißem Papier, 323 : 242.

23 HALBFIGUR EINER SITZENDEN FRAU AUS BIARRITZ — Graphit auf weißem Papier, 128 : 175.

24 SITZENDER FRAUENAKT (nach rechts) — Kreide auf weißem Papier, 315 : 237.

25 SITZENDER FRAUENAKT (vom Rücken gesehen) — Kreide auf weißem Papier, 315 : 243.

26 STUDIE EINER LIEGENDEN FRAU UND EINES FRAUENKOPFES — Graphit auf weißem Papier, 218 : 187.

27 STUDIEN VON SITZENDEN FRAUEN UND STUDIE EINES KINDERKOPFES — Graphit auf weißem Papier, 280 : 224.

28 STUDIE EINER HALBLIEGENDEN FRAU — Graphit auf weißem Papier, 224 : 160.

29 STUDIE EINER SITZENDEN FRAU MIT EINER SICHEL IN DER RECHTEN — Graphit auf weißem Papier, 202 : 181.

30 STUDIE EINER LIEGENDEN FRAU MIT ERHOBENEM RECHTEN ARM — Graphit auf weißem Papier 170 : 230.

31 STUDIE EINER SITZENDEN FRAU MIT ERHOBENEN ARMEN — Graphit auf weißem Papier, 214 : 158.

5-17-46 - Marquand

(RECAP) (Annex A)

ND553 .B35A3

ND553 .B35A3 (SA)

32 STUDIEN (Frauenakt und Füße) FÜR DAS „VITRAIL DE VENISE" — Graphit auf gelblichem Papier, 231:150.

33 STUDIE (Männerakt) FÜR DAS „VITRAIL DE VENISE" — Graphit auf weißem Papier, 149:230.

34 MITTLERE STUDIE ZU EINER DEKORATION: „LA DOUCEUR" — Graphit auf weißem Papier, 197:217.

35 STUDIEN ZU DEN ZWEI SEITENSTÜCKEN DERSELBEN DEKORATION: „CODE" USW. — Graphit auf weißem Papier, 199:197 und 200:195.

36 STUDIE ZU DEM GEMÄLDE „DIE TOTE" — Kreide auf grünlichem Papier, 307:238.

37 ZWEI ARABERINNEN — Kreide auf grünlichem Papier, 237:328.

38 ARABISCHE SKIZZEN UND STUDIEN AUS ALGIER — Pinsel und Tusche auf bräunlichem Papier, 490:645.

39 SITZENDER ARABER — Graphit auf braunem Papier, 327:246.

40 GHIZANE MIT ARABISCHEM PFERD — Kreide auf braunem Papier, 228:305.

41 VORNEHME ARABERIN — Graphit auf weißem Papier, 224:303.

42 PFERDESTUDIEN (links unten, ein durchgeführter Kopf) — Graphit auf weißem Papier, 325:238.

43 PFERDESTUDIEN — Kreide auf bräunlichem Papier, 309:230.

44 PFERDESTUDIEN (linkes Pferd von vorn) — Graphit auf weißem Papier, 240:328.

45 PFERD (von hinten gesehen) — Kreide auf braunem Papier, 311:191.

46 STUDIE ZUM BILDNIS DER FRAU G. L. — Graphit auf weißem Papier, 145:195.

47 FRAUENAKT — Kohle auf weißem Papier, 476:632.

48 FRAUEN-HALBAKTE — Kohle auf weißem Papier, 476:632.

49 INDIERIN — Graphit auf weißem Papier, 290:230.

50 STUDIE EINER INDISCHEN FRAU, Graphit auf weißem Papier, 287:221.

51 LIEGENDER ARABER, Graphit auf gelblichem Papier, 232:301.

52 SITZENDES JUNGES MÄDCHEN — Graphit auf weißem Papier, 270:199.

Seit dem Jahre 1868 ſtellt Albert Besnard in den Pariſer Salons aus und heute gehört der ewig junge, ewig friſche zu den Stützen des franzöſiſchen ſezeſſioniſtiſchen Lagers! Ja, mehr als das, – wenn jemand auf den Gedanken kommen wollte, ſich einen Künſtler herauszuſuchen als den Typ der franzöſiſchen Maler, als den einleuchtendſten Vertreter der modernen Pariſer Kunſt, – auf wen anders könnte er wohl zurückkommen, als auf Besnard?

Was hat ſich alles ſeit dieſer Zeit, ſeit dem Jahr 1868 begeben! Das Jahr zuvor hatte Millet endlich die große Medaille erhalten und ihm winkte ein Auftrag, große Wandbilder im Pantheon zu malen, den er leider nicht mehr ausführen konnte. Aber es war ſomit wenigſtens die Morgenröte des Ruhmes für ihn und die Schule von Barbizon angebrochen. Courbet ſtand noch auf der Höhe ſeiner Kraft und ſeines Anſehens, um das er ſich bald, hauptſächlich durch außerkünſtleriſche Dinge, bringen ſollte. Der berühmte Salon des Réfusés, in dem die Welt zum erſtenmal Fantin-Latour, Legros, Manet, Bracquemond, Jongkind, Harpignies, Cazin, J. P. Laurens, Vollon und Whiſtler mit Bewußtſein kennen lernte, war zwar ſchon vorbei, aber die zwei großen Schulen, die ſich daraus entwickelten, die Farbenſinfoniekunſt Whiſtlers und der Impreſſionismus Manets ſollten doch erſt noch kommen.

Seit dieſen Schulen aber tritt ja erſt das auf, was wir wirklich heute als die moderne Kunſt nennen: die Pointilliſten, die Neo-Idealiſten, die Expreſſioniſten, der große Degas, Cézanne, Gauguin, die Van Gogh-Richtung, die Monumentalſchule im Geiſte des Maurice Denis und manche andere.

Wie hat Besnard es fertig gebracht, dies alles zu überleben? Denn, ich wiederhole es, nicht auf Manet, nicht auf Degas, nicht auf Cézanne würde man verfallen im Suchen nach einem großen, allgemein gültigen, typiſch modernen Pariſer Künſtler. Man kann gern zugeſtehen, daß die drei Genannten Besnard an Bedeutung für die Kunſtentwicklung und Kunſtgeſchichte überragen. Besnard hat keine Umwälzungen im Kunſttreiben ſeiner Zeit verurſacht. Aber Jene ſind alle miteinander zu ſehr auf eine Beſonderheit eingeritten: ſie ſind ſämtlich Richtungskünſtler, die, jeder ein anderes, ein alleinſeligmachendes Evangelium gepredigt haben. Besnards „Richtung"

beſtand aber nur darin, ſtets friſch, nie veraltet zu wirken und nicht von Reminiszenſen zu leben. Er iſt andrerſeits nie Naturaliſt, Impreſſioniſt, oder ſonſt ein „iſt" nach den Dogmen irgend einer Schule geweſen.

Wenn ich es recht erfaſſe, dankt Besnard dieſe jedenfalls ganz ungewöhnliche Leiſtung zweien von ſeinen Eigenſchaften, einer geiſtigen und einer rein fachmänniſchen. Die geiſtige iſt ſein unermüdliches, warmes Intereſſe an der Umgebung und an der Mitwelt. Gegenüber der Künſtlererſcheinung, die, wie man ſo ſagt, alles aus dem eigenen Inneren ſchafft, iſt Besnard ein Meiſter, der auf dem Standpunkt der modernſten, praktiſch-amerikaniſchen Bildung ſteht. Sein Aktualitätſinn läßt ihn die weltbewegenden Gedanken und Taten der Zeit, in der er lebt, mit Sicherheit erkennen, herausſuchen und mit durchleben. Mitten in dem großen geiſtigen Strom, der unſere gewaltige Epoche mit ſich fortgeriſſen hat, ſteuert er ſein Schiff und bleibt vorn auf der Flut, ſo daß er die wichtigen Merkzeichen der Ufer wahrnimmt, ſich aber nie in eine Bucht oder gar in einen Nebenarm verläuft, um den abſeitsliegenden Dingen oder irgendwelchen Spezialitäten nachzugehen.

Das gibt ihm ſeine eigenartige Stellung dem Stofflichen gegenüber. Er iſt kein Erzähler, der den Stoff als neue Mitteilung bringt. Selbſt wenn er in fremde Weltteile geht, um ſich die Vorwürfe ſeiner Malerei zu holen, tut er es nicht, weil er das Gefühl hätte, er müſſe ſich nach neuen Stoffgebieten umſehen, ſondern weil ſolch ein fremder Weltteil mit ſeinem Inhalt zum Intereſſengegenſtand der Pariſer Geſellſchaft geworden iſt. Wie dieſe Geſellſchaft ihn beſpricht, über ihn philoſophiert, ihn miterlebt, ſo paraphraſiert ihn Besnard in ſeiner Kunſt. Es iſt nicht von ungefähr, daß ſeine Bildniskunſt ſich im hohen Maße an die Berühmtheiten hält. Einem Sargent genügt es, anziehende Geſellſchaftsdamen und Mädchen als Modelle zu haben, wenn ſie ſich auch durch nichts der Aufmerkſamkeit weiterer als ihrer eigenen, engen Bekanntſchaftskreiſe würdig erwieſen haben. Ein Laszlo winterhaltert durch ganz Europa hindurch und ihm beliebt es, alle jene Herrſchaften in den verſchiedenſten Stilarten zu malen, deren Ahnen oder Anverwandten vielleicht, die jedenfalls aber nicht ſelbſt durch eigenes, perſönliches Arbeiten den Ruf erworben haben, der an ihren Namen hängt. Besnards Bildniſſe ſind vorwiegend Konterfeie von Männern und Frauen, für die ſich die Welt ihrer ſelbſt wegen intereſſiert. Das tätige, rührige Leben der Zeit iſt, ſogar noch weit mehr als das innere Erleben, der Inhalt ſeiner Kunſt. Er braucht es nicht zu ſuchen, weil er ſelbſt mitten darin ſteckt: daher hat das Stoffliche bei ihm nie die Wirkung eines Programmes. Wenn Besnard uns ein Bild von der jüngſten Fliegerkunſt malen wollte, würde das keineswegs einen ſenſationellen Beigeſchmack haben. Es wäre eben nur ein ſicheres Zeichen, daß

dieſer Stoff im Sinnen und Trachten unſerer Zeit nun einen derartigen Platz einnähme, daß er für die bildende Kunſt reif wäre. Denn Besnard kommt nicht zum Stoff, ſondern der Stoff kommt zu ihm.

Daß er ihn aber auch annimmt, wann er kommt, daß er alſo mit uns Genießenden ſo ganz eins im Punkt der geiſtigen Intereſſenſphäre iſt, dürfte ſicherlich der Grund ſein, warum er für uns der ewig junge geblieben iſt. Indem er in der Zeit ſteht, ſchafft er für die Zeit und waltet zugleich über der Zeit, da er ſich nicht, wie faſt alle Künſtler, von uns abſondert und bei einem Punkt ſtehen bleibt, der in letzter Linie doch nur für den einen Maler, nicht aber für uns alle, ſein Intereſſe behalten kann. Dabei iſt es wohl möglich, daß er der Nachwelt nicht ſo viel zu ſagen haben wird, wie er uns zu ſagen hatte. Er betrachtet die Dinge eben nicht dermaßen unter dem Geſichtswinkel der Ewigkeit, wie andere Meiſter, bei denen das innere Erleben die ſtarke Note iſt und die infolgedeſſen ihre eigenen Wege gehen.

Die zweite Eigenſchaft dagegen, die fachmänniſche, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, die Besnard nicht minder mit dem Schein der ewigen Jugend umſtrahlt, iſt eine, an der die Nachwelt gewiß eine ebenſo hohe Freude haben wird, wie wir ſelber. Das iſt ſein Verſtändnis für und ſeine Freude an einer geiſtvollen, meiſterlichen Technik. Schließlich bildet der ſtoffliche Inhalt, dasjenige was mitgeteilt wird, nicht das überwiegende Intereſſe in Besnards Kunſt. In dem ſozuſagen ſachlichen Teil ſeines Schaffens kommt er dem Verſtändnis und den Wünſchen des Publikums entgegen, aber doch nur, um ſich in dem Geiſtigen um ſo freier bewegen zu können. Er denkt und lebt wie der durchſchnittsmäßigſte ſeiner Beſchauer, nur um das reine Malen auf die allerraffinierteſte Weiſe erledigen zu können. Das Alpha und Omega ſeiner Kunſt iſt ſeine Pinſelführung, ſein Lichtkomponieren. Und auch hier hat er viele „Ismen" durchlebt und überlebt. Nie war er auf eine eingeſchworen, ſtets aber hat er, wie es im einzelnen Fall auch ausgeſehen haben mag, geiſtvoll gearbeitet. Stets hat er gefühlt, daß der größte Reiz, den er ſeinem Werk geben konnte, derjenige ſei, daß man merke, er, ein über dem Handwerkszeug ſtehender Menſch, habe es gerade ſo und nicht anders gewollt, er habe die Farben und den Pinſel gezwungen, den Schein zu erwecken und ihn auf ſeine beſondere Weiſe zu erwecken. So ſieht man auf jedem Quadratzentimeter der Bilder des Meiſters ſeinen Willen, den beabſichtigten Zug ſeiner Hand. Nirgends findet man glatte, lebloſe Oberfläche, wo die verriebenen Farben in der Art des Öldruckes auf die Leinwand gekommen ſind, man weiß nicht wie. Gewiß, wenn er einen Tiſch, ein Geſicht malt, ſollen wir uns freuen über die Genauigkeit und Schärfe, mit denen der Eindruck des wirklichen Tiſches und des wirklichen Geſichts bei

uns erweckt worden iſt. Noch mehr aber ſoll es uns erfreuen, daß wir die Mittel ſehen, mit denen dieſer Eindruck hervorgerufen wurde. Daß dieſe Pinſelſtriche und dieſe Farbenbehandlung derartige Wirkungen hervorzaubern konnten und daß ein menſchlicher Geiſt alles beſtimmte, dieſe Erkenntnis iſt die Grundlage des Genuſſes, den wir an Besnards Malerei haben.

• • •

Besnard iſt heute ein Vierundſechziger: er kam als Sohn eines Malers in Paris zur Welt. Vom Vater aber hat er nichts lernen können, denn er ſtarb zu bald, wohl aber von der Mutter, die als Schülerin der Mirbel eine geſchmackvolle, gute Miniaturmalerin war. Mit ihrem Romantizismus und ihren hochfliegenden Sehnſuchten gab ſie den Erziehungsjahren unſeres Künſtlers einen Schwung und einen Inhalt, die der Jüngling ſelbſt ſich wohl nicht ſo leicht aus den ohnedies beſcheidenen Verhältniſſen, unter denen er aufwuchs, hätte herausholen können. Sogar das Haus, in dem ſie lebten, hatte ſeine bedeutſamen Erinnerungen, denn es war dasjenige, in dem einſt Delacroix gewohnt hatte. Besnards Talent offenbarte ſich von allem Anfang an, und als er mit 17 Jahren in die Akademie trat, trat er aus der ſorgſamen Pflege der Mutter eigentlich zum erſtenmal in die fremde Welt ſeiner Mitmenſchen, nicht aber in eine fremde Welt, was Gedanken und Ziele anbelangt.

Als Schüler von Cabanel hat er nicht viel Fortſchritte gemacht. Eine Richtung hatte er ja ſchon früher erhalten von einem Freund des Hauſes, dem Maler Brémond. Brémond war Ingresſchüler geweſen und ſo haben wir hier die ſeltſame Erſcheinung, daß der Meiſter, der in der Farbe ſchwelgen und mit dem Vortrag brillieren ſollte, mit ſeinen Anfängen in der Kunſt der ſtrengen, betonten Form und der herben Größe wurzelte.

Im Jahre 1874 gewann Besnard nicht nur den Rompreis, ſondern zugleich mit ſeinem erſten Beitrag zum Salon, dem Bildnis von Frl. G...., eine Medaille. Damit war ihm bereits im Pariſer Kunſtleben eine Stellung geſichert, für die der Abſtecher nach Rom eigentlich nur eine Störung bildete. Auch in der Villa Medici hat er ſich nicht ausgezeichnet, ebenſowenig als er es auf der Akademie zu Hauſe getan hatte. Überhaupt waren die drei Jahre in Rom mehr von Wert für ſeine Heranbildung zum Menſchen, als für die Entwicklung des Künſtlers. Vor allem ſpielte ſein Bekanntwerden mit einer jungen franzöſiſchen Bildhauerin, die dort weilte, um einen engliſchen Auftrag auszuführen, eine bedeutſame Rolle. Nach Ablauf ſeiner Klauſur in der Villa Medici heiratete Besnard die junge Künſtlerin und zog mit ihr nach London. Paris hatte zu jener Zeit, im Jahre 1879, keinen beſonderen Reiz für ihn, da er ſich weder der Manet'ſchen noch der Puvis-de-

Chavannesschen Richtung anschließen konnte. Auch London bot ihm eigentlich nicht das, was er suchte; denn dort war die ästhetische Richtung, die Gilbert und Sullivan in ihrer Burleske „Patience" bespotteten, in der besten Gesellschaft im Schwung. Aber in eben dieser Gesellschaft hatte Besnards junge Frau für ihre Kunst gute Verbindungen, und das wird wohl den Grund zur Übersiedelung abgegeben haben. Für ihn selbst fielen immerhin einige bemerkenswerte Bildnisaufträge ab.

In einer Beziehung hatte aber der römische Aufenthalt auf ihn eingewirkt: in der Sehnsucht nach der monumentalen Dekoration, und so unternahm er es, zwischen der Brotarbeit hindurch eine kleine Kirche in Staffordshire, in deren Nähe er sich aufhielt, auf eigene Kosten und gewissermaßen zum Vergnügen auszumalen.

In der Fremde schließen sich die Landsleute gern zusammen, besonders die Franzosen, deren Nationalcharakter es ihnen ohnehin besonders schwer macht, sich anderen Völkern anzupassen oder gar anzugliedern. In London traf Besnard unter anderen Alphonse Legros, und ich glaube, daß diese Berührung zu den wichtigsten Punkten gehört, die man bei Gelegenheit des englischen Aufenthalts unseres Meisters aufzuzählen hat. Legros führte Besnard in die Kunst der Nadel ein. Wenn Besnards radiertes Oeuvre, insoweit es sich um aktuelles Erfassen und Empfindung handelt, uns auch nicht an Legros erinnert, so zeigt sich die Abhängigkeit doch deutlich bei der Technik und dem Stilgefühl. Wie Legros handhabt Besnard die Radierung als Kunst der Linie. Eine kernige, fast derbe Stichweise, die sich zu keiner weichlichen, empfindsamen „Stimmungsmacherei" hergibt, zeichnet auch seine Arbeiten aus. Sein Verfahren ist das allereinfachste: das Abstufen durch sorgfältiges, mehrmaliges „Decken"; die Sucht nach Farbenwerten unter Inanspruchnahme von Aquatinta und anderen Flächenmanieren verschmäht er. Nicht durch die Geschicklichkeit einer ausgetüftelten Technik, sondern nur durch den schlichten Stil einer großzügigen Umsetzung der Erscheinungen in der Natur in ein höchsteigenes Liniensystem will er wirken.

Hat Besnard somit das Prinzip der geistvollsten, stilreinsten Radierungskunst voll erfaßt, so zeigt sich in der einzelnen Ausführung doch ein großer Unterschied zwischen ihm und einem Meister wie Legros, ein Unterschied, der wohl darauf zurückzuführen ist, daß für den einen die Radierung eine Lebensaufgabe, für den anderen doch nur ein gelegentliches Arbeitsfeld ist. Den Geist und die Bedeutung der Linie als des Wesentlichsten in dieser Kunst hat Besnard sich vergegenwärtigt und zu eigen gemacht: in ihrer Führung verrät er aber nicht die Sicherheit und die zwingende Notwendigkeit, die wir bei Legros antreffen. Er zeichnet noch zu oft mit der Unverantwort-

lichkeit des Skizzierers, der nur eine Bleifeder in der Hand hat, und ſo ſtellt ſich eine rauchige oder unklare Wirkung ein, dort, wo der Meiſter, dem die Nadel das liebſte und höchſtſtehende Werkzeug iſt, Einfalt und wuchtige Andeutungskraft erzielt. Nichtsdeſtoweniger gehört Besnard zu dem Dutzend großer Pariſer Radierer, die der Chroniſt, der ſich mit der modernen Pariſer Graphik beſchäftigt, in erſter Linie anführen muß. Blätter wie das große „Dans les cendres" ‹ein Mädchen hockt vor dem noch glimmenden Herdfeuer, aus der Dunkelheit leuchtet das grellbeſchienene, weiße Antlitz geiſterhaft heraus› und die „Elephanten", ſind hervorragende Leiſtungen, andre wie das Bildnis ſeines Knaben „Robert" und die „Triſteſſe" sind dem Legros'ſchen Ideal einer ſchlichten Größe des Vortrags ganz nahe gerückt.

Besnards Hauptwerk auf dem Gebiete der Radierung iſt eine Folge, die uns in Deutſchland beſonders intereſſieren kann, weil ſie ſich im Großen und Ganzen der Anlage mit Klingers berühmtem Opus VIII, „Ein Leben" begegnet. Er gab ihr den Titel „La Femme riche ou pauvre. Joies, fautes et douleurs".

Auf dem Titelblatt ſteht eine lächelnde, junge Frau mit nacktem Oberkörper, im Begriff, ſich in einen Mantel zu hüllen. Blatt 2: „Amour" ſtellt die ſtürmiſche Umarmung eines Liebespaares dar. Bemerkenswert iſt es, daß Besnard, gewiß ohne Klinger gekannt zu haben, gerade wie dieſer hier die Leidenſchaft auf dem Reſonnanzboden des Meeres ertönen läßt. Von einem Altan blicken wir auf die See herab: die Rückwand ſchwindet gleichſam, um uns die Viſion zu gewähren. Auch hier erblicken wir, wie auf Klingers „Akkorde" in der Brahmsphantaſie, einen Schiffer im kleinen Kahn, der zum Spiel der Wellen geworden iſt. Nun folgt ein Blatt „l'Accouchement", das mit ziemlich kraſſem Realismus gezeichnet iſt. Auf dem vierten, „Maternité heureuse" ſitzt die junge Mutter nebſt ihrem kleinen Knaben im Bett, mit dem Neugeborenen an der Bruſt. Im Hintergrund ſieht man die Amme, wohlgewöhnt an ſolche Szenen und doch außer Stande, ſich der Freude an dieſem Bilde friedlichen Glückes zu erwehren. Auf Blatt 5 „Le Deuil", bricht die junge Frau an des Geliebten Sarg, der eben fortgeſchafft wird, in Gram zuſammen. In „Le flirt" leiht ſie, zur Dämmerſtunde auf der Cauſeuſe ruhend, dem verlockenden Geflüſter des Verführers willenlos ihr Ohr. Er ſcheint geſiegt zu haben, da ſie in ihrem „triomphe mondain", im Strudel des Geſellſchaftslebens einen Blick für ihn, eine Hand für ſeine Lippen hat. Dadurch mag er ermutigt worden ſein, auf „Viol" das zu nehmen, was ſie im letzten Augenblick noch verzweifelt verteidigt. Er iſt ihr zum Unheil geworden, und auf dem 9. Blatt ſehen wir ſie in Jammer und Elend an der Leiche ihres Kindes. Verlaſſen und verzweifelt iſt ſie auf die tiefſte Stufe geſunken und ſucht auf der Straße vor einer „Pharmacie" mit herausfordern-

dem Blick einen Mann zu fangen, jedoch jetzt ſchon ohne Erfolg. Bald bleibt ihr nichts andres übrig, als die Löſung durch einen Sprung in die Fluten zu ſuchen. Auch das „Final" ähnelt ganz eigentümlich dem Schlußblatt von Klingers „Ein Leben". Hier wie dort ein durch die Schläge eines grauſamen Geſchickes entſtellter Frauenleib. Besnard gibt ihr ein Herz in die Hände und ſchreibt dazu „Pauvre coeur meurtri — Redemption".

Wenn er ſein Thema auch nicht ſo philoſophiſch anfaßt wie Klinger, — ſchon der Umſtand, daß er die Geſchichte einer Frau nicht der Frau erzählt, zeigt das an — ſo iſt es ihm doch hoch anzurechnen, daß er nicht einfach ein Ehebruchsdrama vorführt. Er gibt nicht eine einfache, romanhafte Erzählung, ſondern packt einzelne Momente ſo ernſt an, daß er ſich nicht vor formalen Härten fürchtet, wenn ſie es ihm ermöglichen, dem Inhalt ſeines Werkes eine größere Wucht zu verleihen.

Kurze Beſuche in Paris, inzwiſchen ſeines Londoner Aufenthalts, hatten Besnards Gedächtnis wach gehalten und dieſe Erinnerung an ihn war durch ſeine Londoner Erfolge bedeutſamer geworden. Als er, nachdem er drei Jahre in England verlebt hatte, in die Heimat zurückzog, erwartete ihn hier das, wonach er ſchon immer geſtrebt: eine große monumentale Aufgabe. Das Miniſterium der ſchönen Künſte beſtellte bei ihm die Ausmalung des Vorraums in der Pharmazeutiſchen Schule. Es war eine wiſſenſchaftliche Anſtalt, um die es ſich handelte, und was dort gepflegt wurde, war die wiſſenſchaftliche Aufgabe der Krankenheilung. Besnard hat das auf eigene Weiſe betont und vielleicht ſtrenger als ein anderer Künſtler ſich einer klaren Beziehung ſeines Werkes zu der Stätte, welche es ſchmückt, befleißigt. Auf welche Weiſe man Krankheiten heilt, wie die Kräuter, denen beſondere Kraft innewohnt, gepflückt werden, wie man ſie auf ſonnigen Mauern trocknet, wie ſie ſchließlich abgekocht und verarbeitet werden, um aus ihnen die Heilkraft zu gewinnen, das alles wird gezeigt, und ſämtliche Bilder, auch die Hauptſtücke werden durch einen Fries verbunden, der die Gerätſchaften des Pharmazeuten, — in überlebensgroßem Format dargeſtellt — vorführt. Die Hauptſtücke aber ſind: „Die Kranke" und „Die Geneſende", die auch bei uns durch die Wiedergaben ‹Besnard hat ſie übrigens ſelbſt radiert› berühmt geworden ſind.

In der Auffaſſung entfaltet Besnard hier eine äußerſt glückliche Verbindung von menſchlichen und maleriſchen Eigenſchaften. Wie der Arzt ſeines Amtes waltet und der ſchwachen Kranken die Medizin zuführen läßt, iſt von einer beruhigenden Sachlichkeit. Man merkt keine Spur von Sentimentalität und doch eine warme Teilnahme. Mit Geſchick iſt ein wichtiger, faſt beklemmender Augenblick gewählt worden, aber des Künſtlers Ge-

ſchmack hinderte es, daß er ihn etwa ſenſationell verwertete. So wirkt er nicht aufregend, ſondern nur feſſelnd. Alles in Allem: der Feingebildete findet in dem Werk den Takt und doch auch das Aktualitätsintereſſe wieder, die ihm ſelbſt beide ſo nahe gehen, und die er ſonſt bei Künſtlern oft vergebens ſucht. Denn entweder ſtürmen und drängen ſie ſo, daß es dem feingebildeten Laien den Atem benimmt, oder ſie ziehen ſich in bedenklicher Weiſe auf ein akademiſches Piedeſtal zurück, ſo daß er merkt, ſie leben im Geſtern.

„Die Geneſende", das zweite Bild, zeichnet ſich darüber hinaus noch durch eine andere Eigenſchaft aus. Eine noch ganz ſchwache, zum erſtenmal vom Krankenlager aufgeſtandene Frau wird von zwei Wärterinnen zur Tür hinausgeführt. Dort lacht ihr als Symbol des wiedererwachten Lebens der Frühling in ſeiner ganzen Sonnigkeit, dort lacht ihr aber auch in des Wortes eigenſter Bedeutung, mit ausgeſtreckten Armen, ihr kleines, etwa vierjähriges Kind, entgegen. Bewegung und Ruhe, die jauchzende Freude des kleinen Mädchens, ſowie der ſtockende, faßt erlahmte Gang der Geneſenden ſind beide über die Natur hinaus geſteigert. Es iſt kaum eine Stiliſierung zu nennen, dazu iſt alles zu wenig betont, zu wenig willkürlich, und doch geht alles über die bloße Naturähnlichkeit, über den Realismus hinaus. Es iſt jene, ſpäter zur Berühmtheit gelangte feine „Geſte" des Künſtlers, die wieder einen Appell an den Feingebildeten darſtellt. Sie holt nicht ſo weit aus, daß ſie ihn ſtutzig macht oder gar vor den Kopf ſtößt, ſie deutet ihm nur auf vornehme Weiſe an, daß es ſich um ein Kunſtwerk mit perſönlichem Einſchlag handelt. Und dieſe „Geſte" ſchmeichelt ihm zudem noch, indem ſie den Glauben in ihm erweckt, daß nur er, oder doch wenigſtens er beſſer als ein anderer, ſie verſteht und zu würdigen weiß.

Alles das nahm die Pariſer der beſten Kreiſe, — beſten nicht im Sinne der Repräſentations-Geſellſchaft, ſondern im Sinne der vornehmen Bildungsſtufe, — im Fluge gefangen. Zudem war es noch glänzend gemalt, mit den Errungenſchaften, aber ohne die Abſonderlichkeiten der Neuzeit. Als Techniker ſtand Besnard auf der Höhe des Tages, und gerade das charakteriſiert ihn ſicherlich am trefflichſten. Er war und iſt gewiß nicht der Mann von Geſtern, vielleicht auch nicht der Mann von Morgen, gewiß aber der Mann von Heute. Darum beneiden ihn die jungen Künſtler um ſeine Vorzüge eher, als daß ſie ihn lieben, darum mißtrauen ihm auch die alten Kollegen wegen ſeines Ruhmes mehr, als daß er ſie mit Stolz erfüllte, darum trägt ihn auch obenauf die Gunſt aller jener Gebildeten, die nicht ſelbſt ausübende Künſtler ſind. In den berühmteſten Salons der letzten zwanzig Jahre, in denen der Geiſt von Paris ſprühte und deſſen Schönheit prangte, war Besnard ſtets einer der Mittelpunkte. Dort gab er und empfing er: dort ermutigte er die

Gemüter, die ein unverſöhnliches Genie eingeſchüchtert hätte. Dort zog er auch die Gemeinde groß, auf die geſtützt er den Frühjahrsſalon, — ſeine höchſteigene Schöpfung, — in Szene ſetzen konnte, und die ſchließlich auch alle jene moderne Kunſt mittragen half, die über Besnards eigenſtes Werk noch hinausgeht.

Denn der Erfolg der Pharmazeutiſchen Schule war nur der erſte einer langen Reihe. Es folgten bald die Malereien im Standesamt des I. Arrondiſſements, wo er die Allegorien der Lebensalter, als Morgen, Mittag und Abend, ſchuf; dann die Ausmalung des Saales der Wiſſenſchaften im Pariſer Stadthaus, wozu er die Mitarbeit von Lewis-Brown, Carrière, Jeanniot und Lerolle heranzog; dann die Wand- und Deckengemälde in der Sorbonne, im Kunſtgewerbe-Muſeum, in der Kapelle zu Berck in der Normandie, im Théâtre-français und im Petit Palais an den Champs-Elysées, von anderen, namentlich den Privataufträgen, zu ſchweigen.

Wir in Deutſchland haben Besnard natürlich nur von der Seite der Staffeleimalerei kennen gelernt. Einer ſeiner intimen Freunde, Kammervirtuos Emil Sauer, beſitzt das faszinierende Bildnis der Rejane, ſowie zwei prächtige Bildniſſe ſeiner eigenen Perſon. Von den mancherlei anderen Werken, die auf unſere Jahresausſtellungen gelangt ſind, hat kaum eines uns mehr hingeriſſen, als die wundervollen beiden Ponies, die, von Fliegen geplagt, um ſich ſchlagen und beißen. Dieſe bläulichen Schatten! Dieſe Luft und das Licht! Dieſe fabelhafte Sicherheit der Zeichnung und das volltönende Kolorit! Wer ſtand nicht ſchon vor dieſem Werk des Magiers in einer gelinden Verzweiflung, auch wenn er nicht ſelbſt ausübender Künſtler war, und ſtaunte ratlos über ſein Können! Ein Auge, das die Farbe in dieſer Weiſe analyſieren kann; eine Hand, die uns gewiſſermaßen mit einem überlegenen Lächeln die Natur auf die Leinwand bannt. Und bei aller Brillanz der Technik, bei allen Blitzen des Vortrags doch eine gewiſſe Schranke, eine Gediegenheit, die uns immer noch fühlen läßt, daß der Vortrag nur dem Inhalt, der Empfindung dient und ſich nicht in Extravaganzen verliert!

Ein glänzendes Zeugnis ſeiner Friſche gab unſer Künſtler erſt kürzlich ab, da er, ſchon ein gutes Stück über die Sechzig hinaus, eine Reiſe nach Indien unternahm und in einer Fülle von Werken ſeine künſtleriſchen Eindrücke, die er im fernen Orient erhielt, heimbrachte. Man kann ſich denken, welch ſympatiſcher Boden für den Meiſter der glühenden, glitzernden Farbe und der lebendigen Bewegung das geweſen ſein muß. Besnard iſt einer jener Schule, deren Mitglieder ſich nach Möglichkeit von der lähmenden Gegenwart des Modells freimachen und meinen, das Beſte, was ſie geben können, ſei doch das, bei dem ſie ſich auf ihr künſtleriſches Gedächtnis verlaſſen

müſſen. Gerade auf einer Reiſe dürfte das Gedächtnis beſonders in Anſpruch genommen werden.

Ein ebenſo glänzendes Zeugnis ſeiner Friſche ſtellte aber die franzöſiſche Regierung Besnard aus, da ſie ſich anſchickte, dem beinahe 65jährigen, wie es eben geſchehen iſt, die Leitung der franzöſiſchen Akademie in Rom anzuvertrauen. Das zeigt wieder, daß er auch im eigenen Lande als der typiſche Vertreter der Kunſt gilt, und jedenfalls hat da die Regierung keinen ſchlechten Griff getan. Denn Besnard iſt abgeklärt genug, um die Stellung mit Würde zu bekleiden, und doch auch ſo jung in ſeiner künſtleriſchen Eigenart, daß bei ihm die Gefahr des akademiſchen Erkaltens nicht droht.

Dem Künſtler Besnard kann man ja wohl kaum gerecht werden, wenn man von ſeiner Farbe abſieht. Und doch iſt ſie nur das prächtige Gewand, in das er ſeine Kenntnis der Form kleidet. Man hat ſeinen Geſchmack, — in der Monumentalmalerei wenigſtens, — von Puvis de Chavannes abgeleitet, und ſeine Kunſt mit der Richtung in Verbindung gebracht, die ſich in Maurice Denis auslebte. Man hat bei ſeiner blühenden Farbe Renoir zum Vergleich herbeigezogen. Und man hat, — das größte Lob, — die Kunſt ſeiner die Struktur beachtenden Zeichnung mit Degas in Verbindung gebracht. Dieſe letztere iſt es, welche man aus den Blättern des vorliegenden Buches ahnen lernen kann.

Dieſelben erſtrecken ſich über alle Schaffensperioden des Meiſters, von ſeinem erſten Römeraufenthalt bis zur jüngſten indiſchen Reiſe. Sie umfaſſen auch alle Arten von Arbeiten, von der einfachen Atelierſtudie an gerechnet bis zum Vorentwurf für eine große Monumentalarbeit, wie z. B. die beiden Skizzen für das Wandbild „Die Kranke" in der Pariſer pharmazeutiſchen Schule. Der Meiſter und ſeine Gemahlin hatten ſelbſt die große Liebenswürdigkeit, mir die Auswahl zur Verfügung zu ſtellen, von der wir etwa die Hälfte in unſerem Buch reproduzieren konnten. Somit besteht Gewähr, daß wir ihn auch gut vertreten haben.

Die ungemeine Lebendigkeit und die prägnante Kraft Besnardſcher Zeichnungskunſt werden hier in ausgezeichneter Weiſe veranſchaulicht, weniger vielleicht die Delikateſſe, die eine Anzahl von Blättern ‹z. B. 26, 27, 29, 30, 31, 41, 46› kennzeichnet, da dieſe am eheſten in der Reproduktion verloren geht. Das muß der Betrachter mit in Erwägung ziehen, wenn er auch bei dieſer Gelegenheit unſerem Künſtler gerecht bleiben will.

STUDIE EINES ARBEITERS

Digitized by Google

STUDIE EINES ARBEITERS

Digitized by Google

ERSTER ENTWURF FÜR „DIE KRANKE"

Digitized by Google

SPÄTERE SKIZZE FÜR „DIE KRANKE"

Digitized by Google

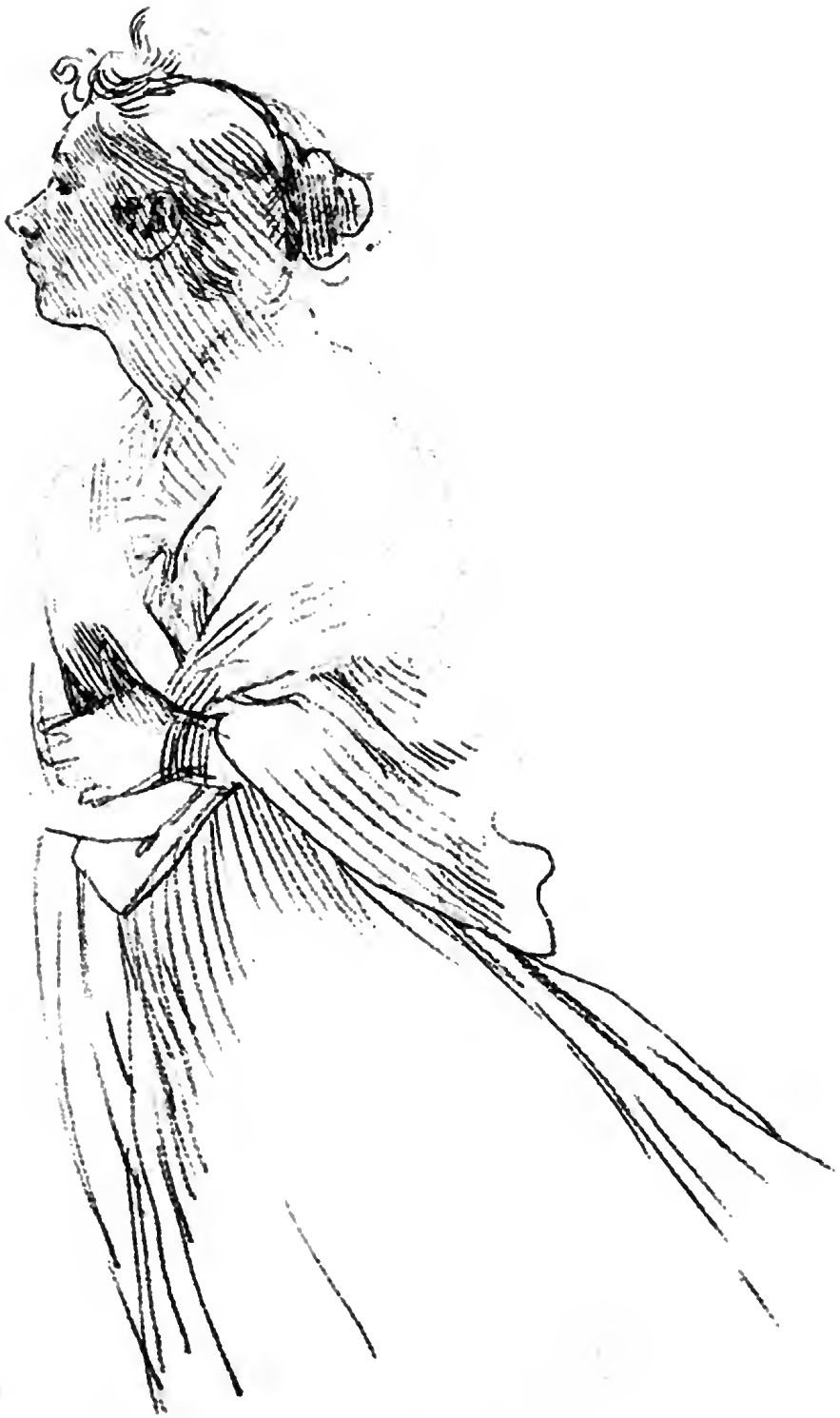
STUDIE EINES HERREN IM ZYLINDER

Digitized by Google

STUDIE EINES BAARHÄUPTIGEN HERREN

DAME IN EINER CAUSEUSE SITZEND

HALBFIGUR EINER FRAU MIT EINEM KOPFTUCH



DREIVIERTELFIGUR EINER ARBEITERSFRAU

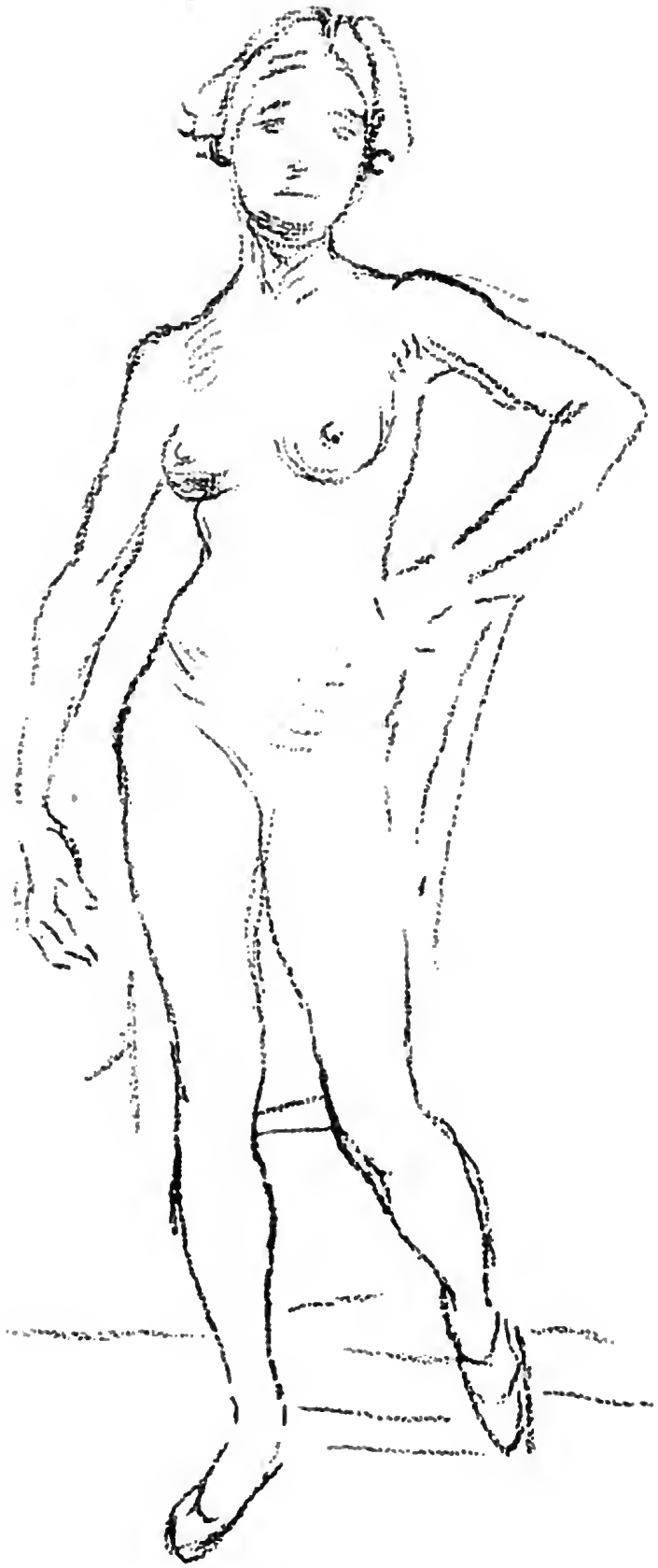
DIE WACHENDE

Digitized by Google

DER KNABE MIT DEM ESEL

FRAUEN AUS BERCK

FRAUEN AUS BERCK

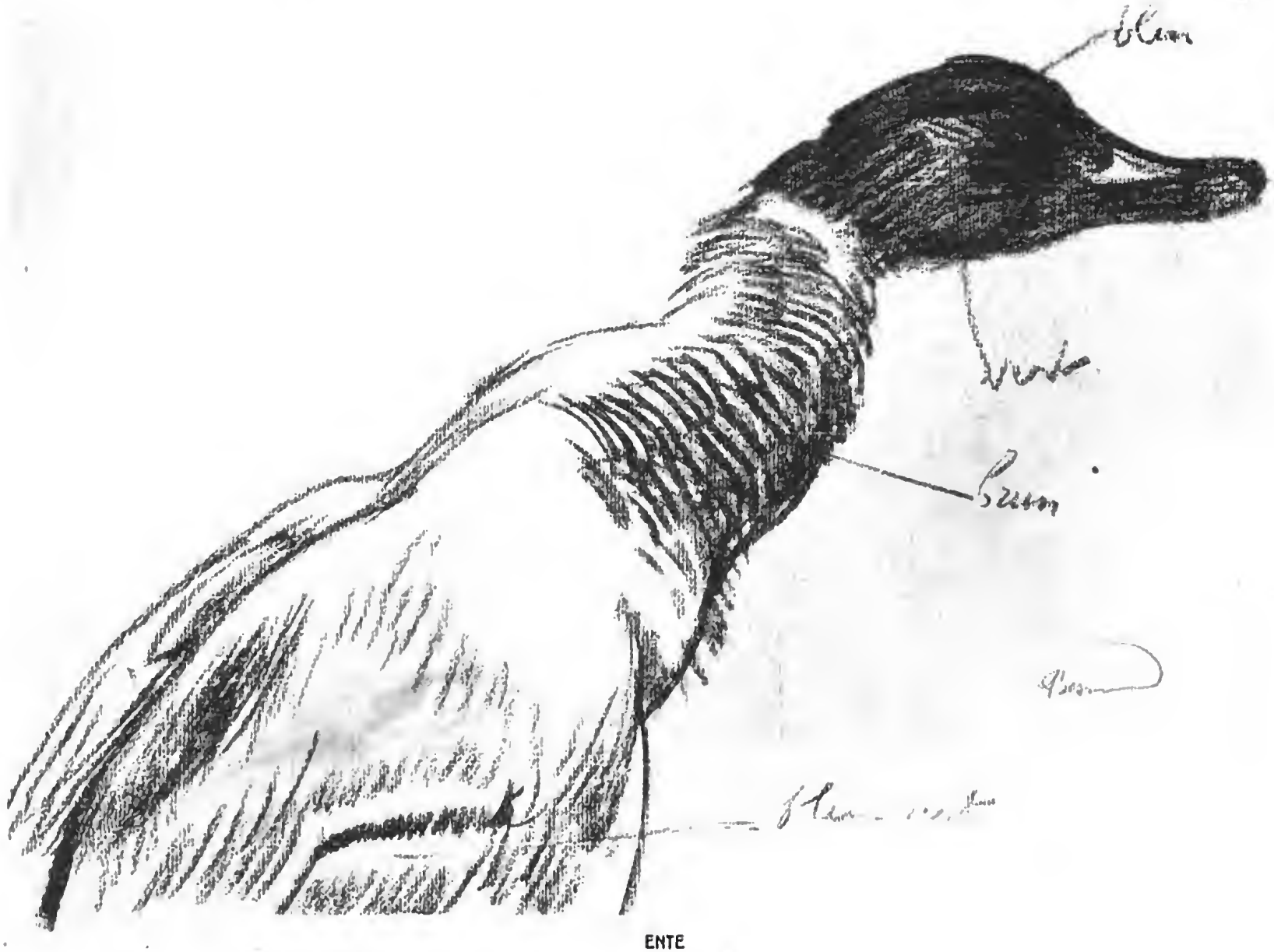


FRAUENAKT

KOPF (VON UNTEN BELEUCHTET)

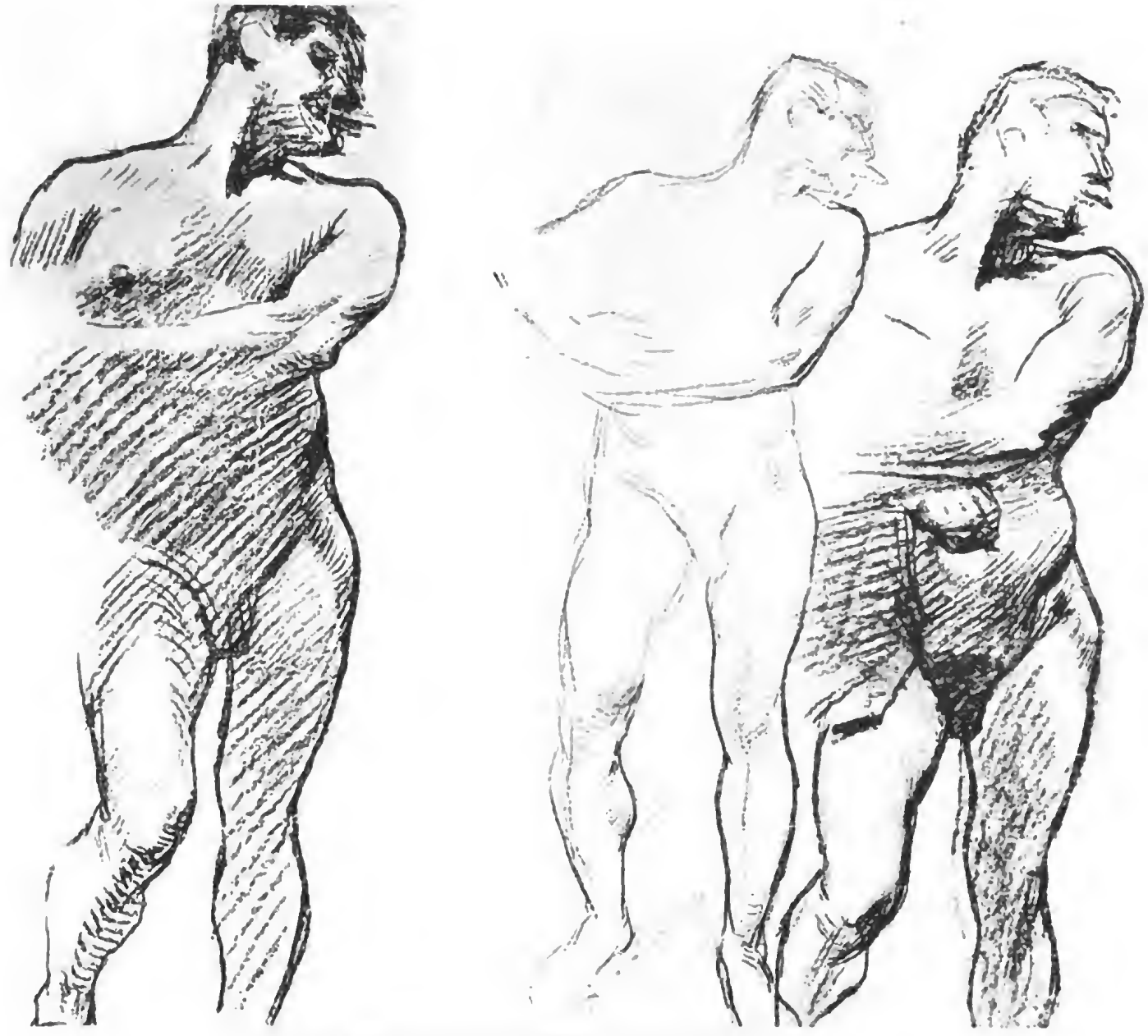
KOPF (VON UNTEN BELEUCHTET)

STUDIEN FÜR DAS DECKENBILD IM THEATRE FRANÇAIS

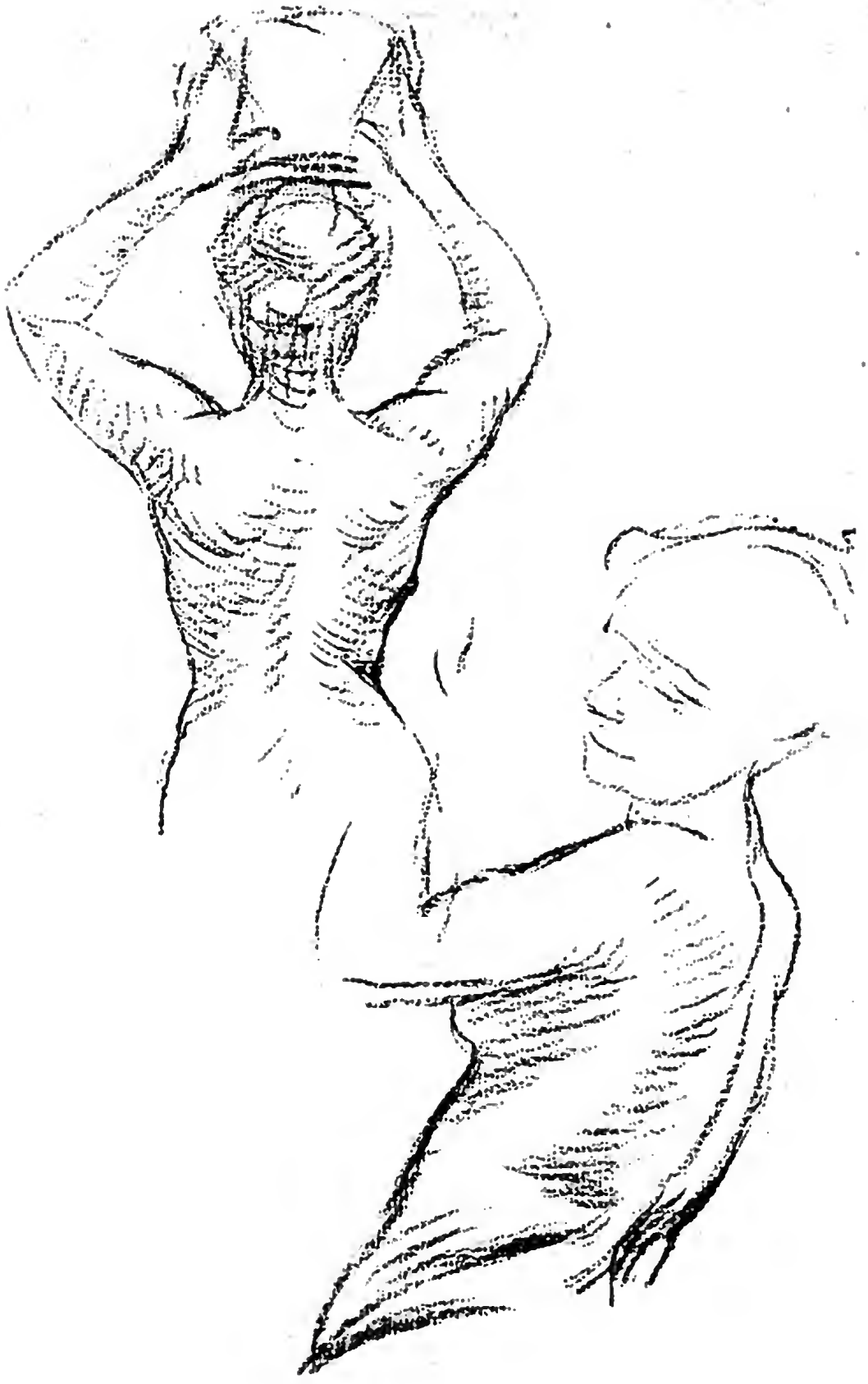


ENTE

STUDIEN FÜR DIE CHEMIE IN DER SORBONNE (FRAUENAKT)



STUDIEN FÜR DIE CHEMIE IN DER SORBONNE (MÄNNERAKTE)



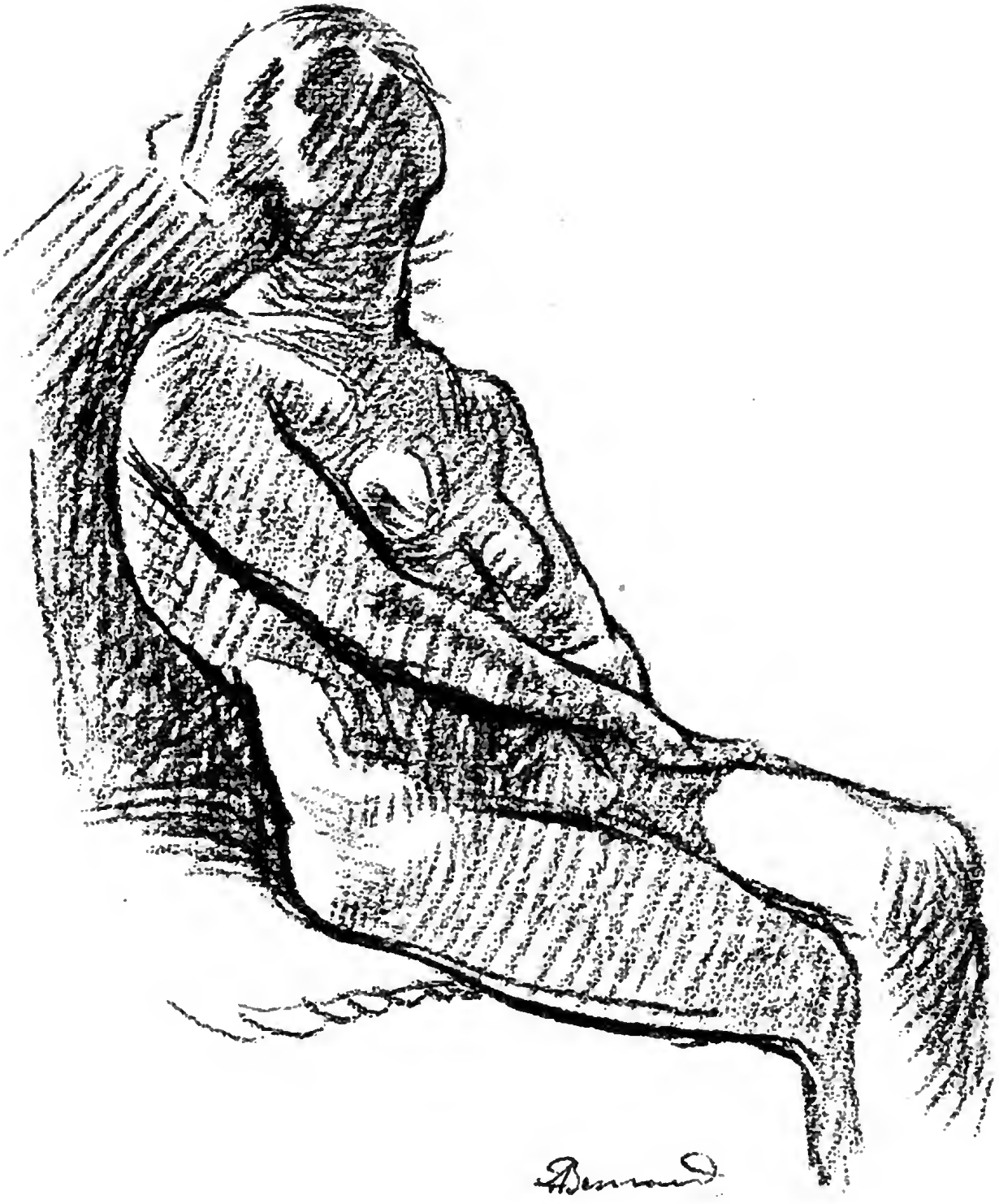
FRAUENAKTE

Digitized by Google

Digitized by Google

FRAUENAKTE

HALBFIGUR EINER SITZENDEN FRAU AUS BIARRITZ



SITZENDER FRAUENAKT (NACH RECHTS)

SITZENDER FRAUENAKT (VOM RÜCKEN GESEHEN)

STUDIE EINER LIEGENDEN FRAU UND EINES FRAUENKOPFES

STUDIEN VON SITZENDEN FRAUEN UND EINES KINDERKOPFES

STUDIE EINER HALBLIEGENDEN FRAU

STUDIE EINER SITZENDEN FRAU MIT EINER SICHEL IN DER RECHTEN

STUDIE EINER LIEGENDEN FRAU MIT ERHOBENEM RECHTEN ARM

Digitized by Google

STUDIE EINER SITZENDEN FRAU MIT ERHOBENEN ARMEN

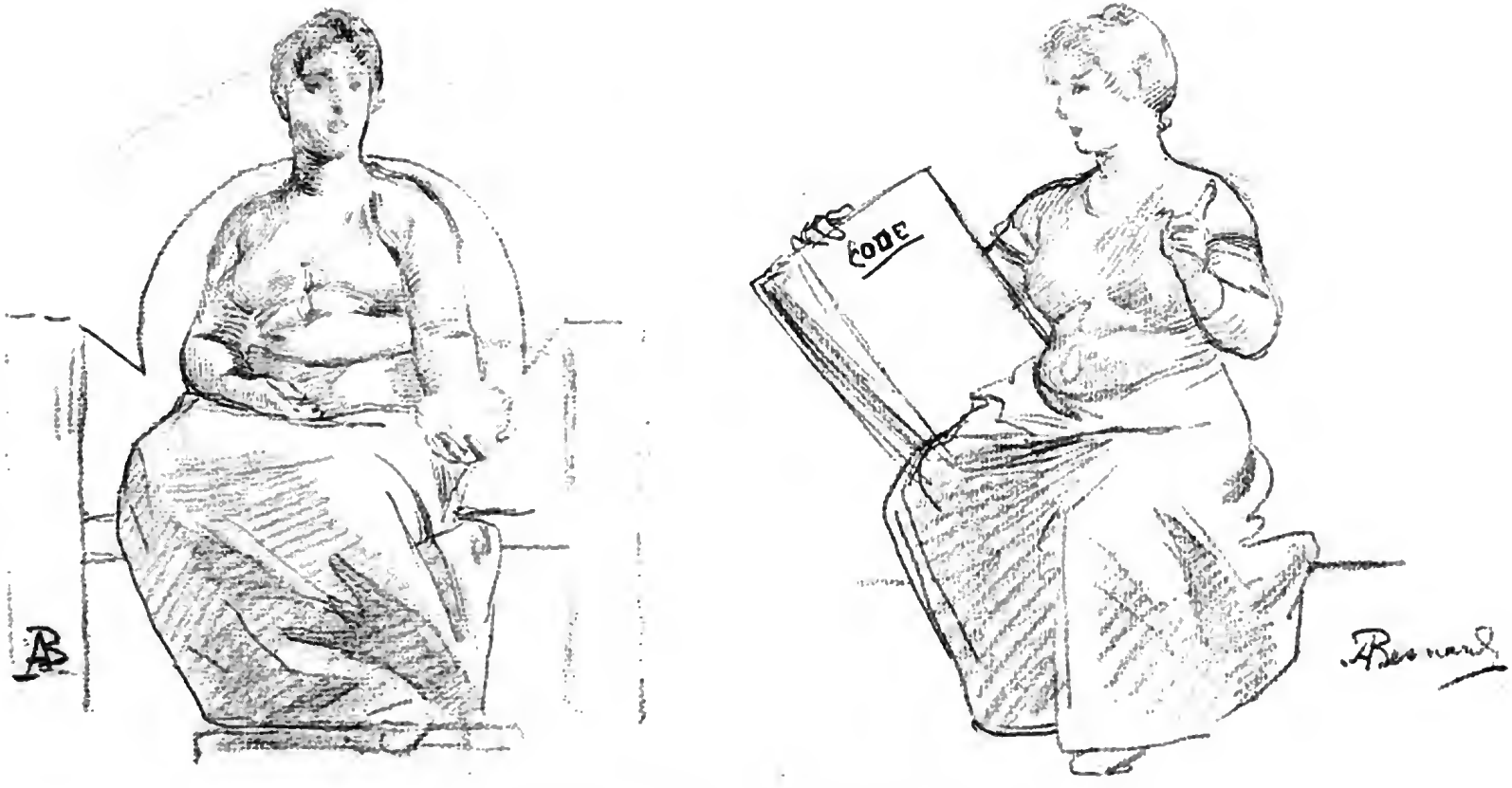
STUDIEN (FRAUENAKT UND FÜSSE) FÜR DAS „PITRAIL DE VENISE"

Digitized by Google

STUDIE (MÄNNERAKT) FÜR DAS „PITRAIL DE DENISE"

MITTLERE STUDIE ZU EINER DEKORATION

Digitized by Google



STUDIEN ZU DEN ZWEI SEITENSTÖCKEN DERSELBEN DEKORATION

STUDIE ZU DEM GEMÄLDE „DIE TOTE"

Digitized by Google

ZWEI ARABERINNEN

ARABISCHE SKIZZEN UND STUDIEN AUS ALGIER

SITZENDER ARABER

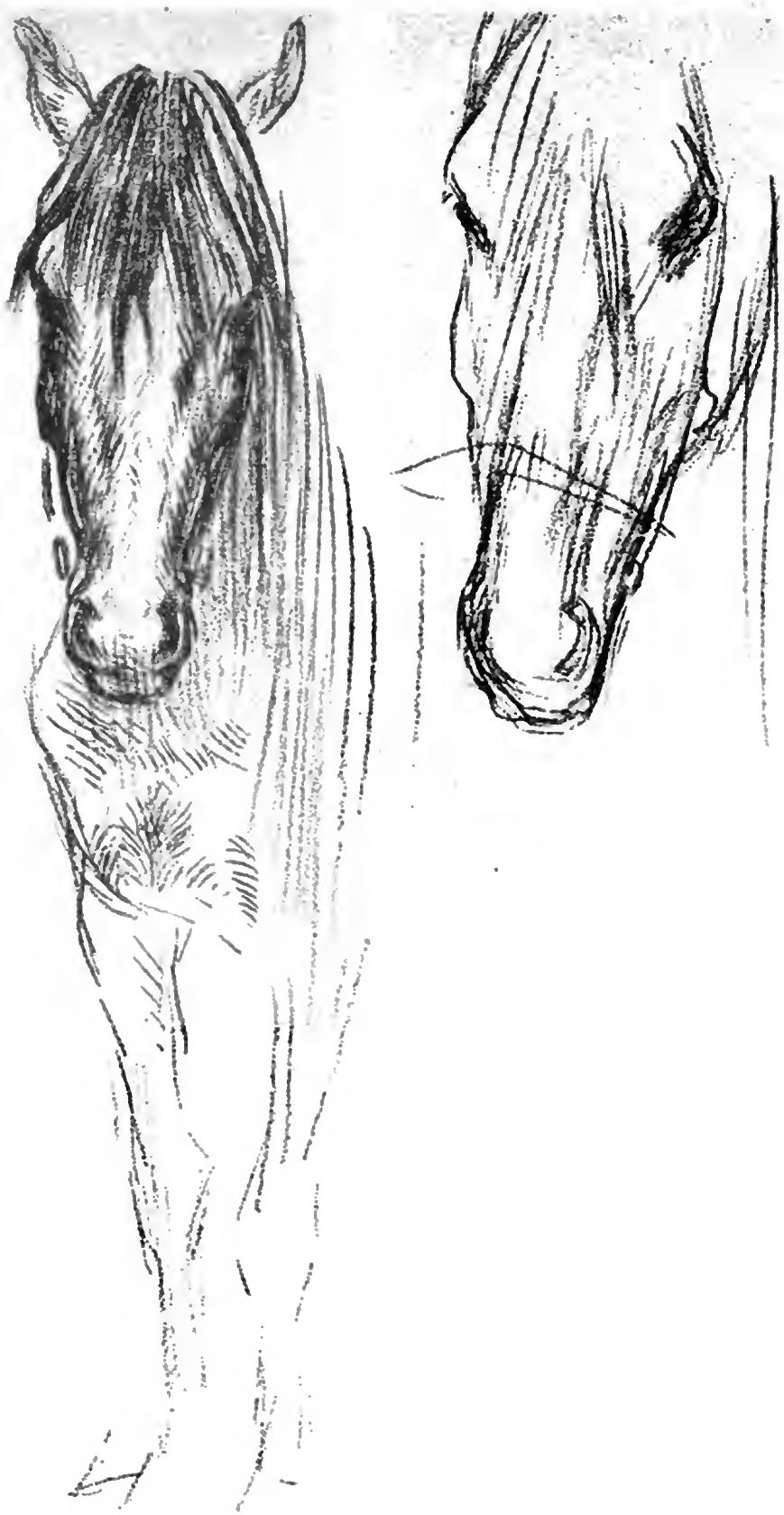
GHIZANE MIT ARABISCHEM PFERD

Digitized by Google

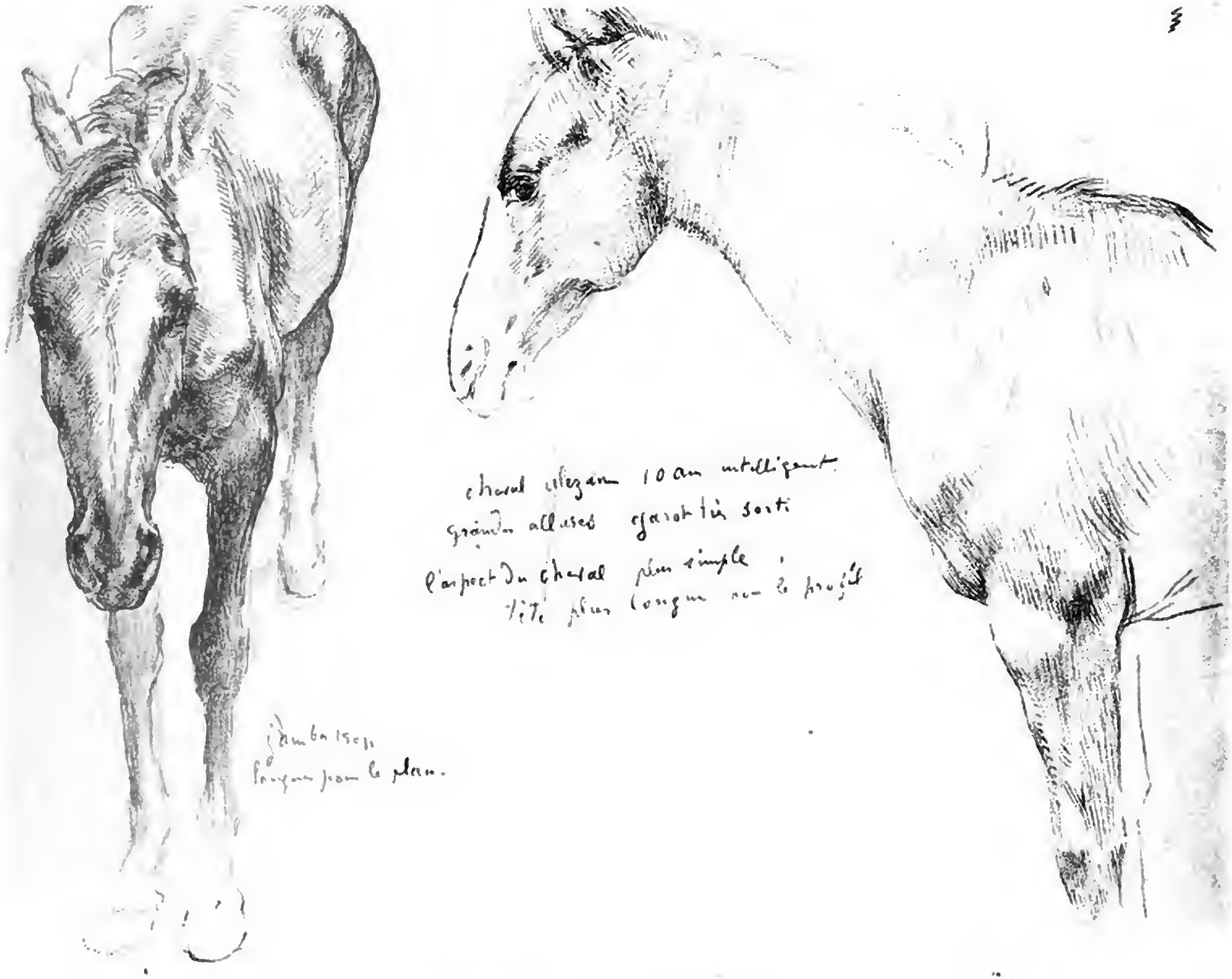
VORNEHME ARABERIN

Digitized by Google

PFERDESTUDIEN (LINKS UNTEN EIN DURCHGEFÜHRTER KOPF)



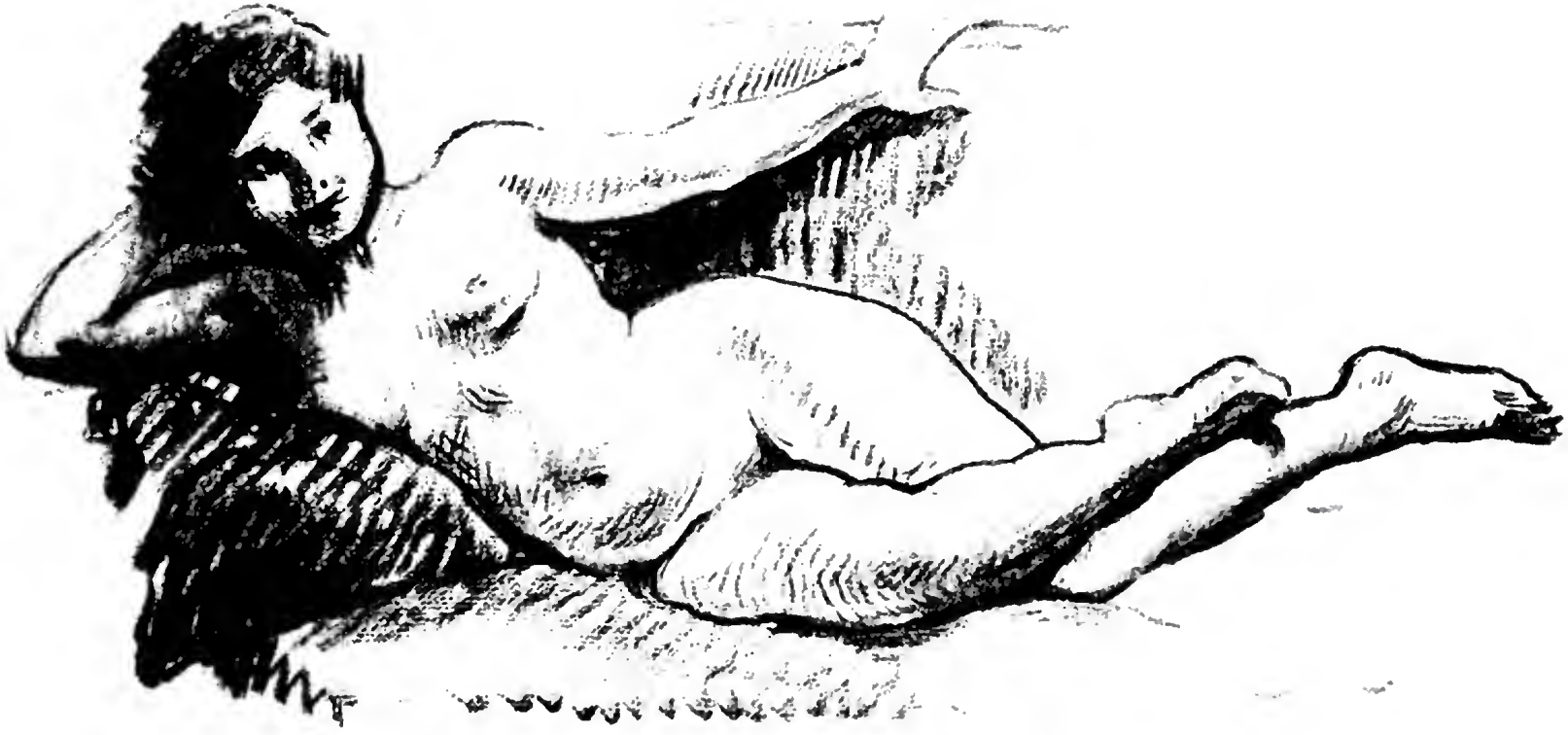
PFERDESTUDIEN



PFERDESTUDIEN (LINKES PFERD VON VORN)

PFERD (VON HINTEN GESEHEN)

STUDIE ZUM BILDNIS DER FRAU G. L.



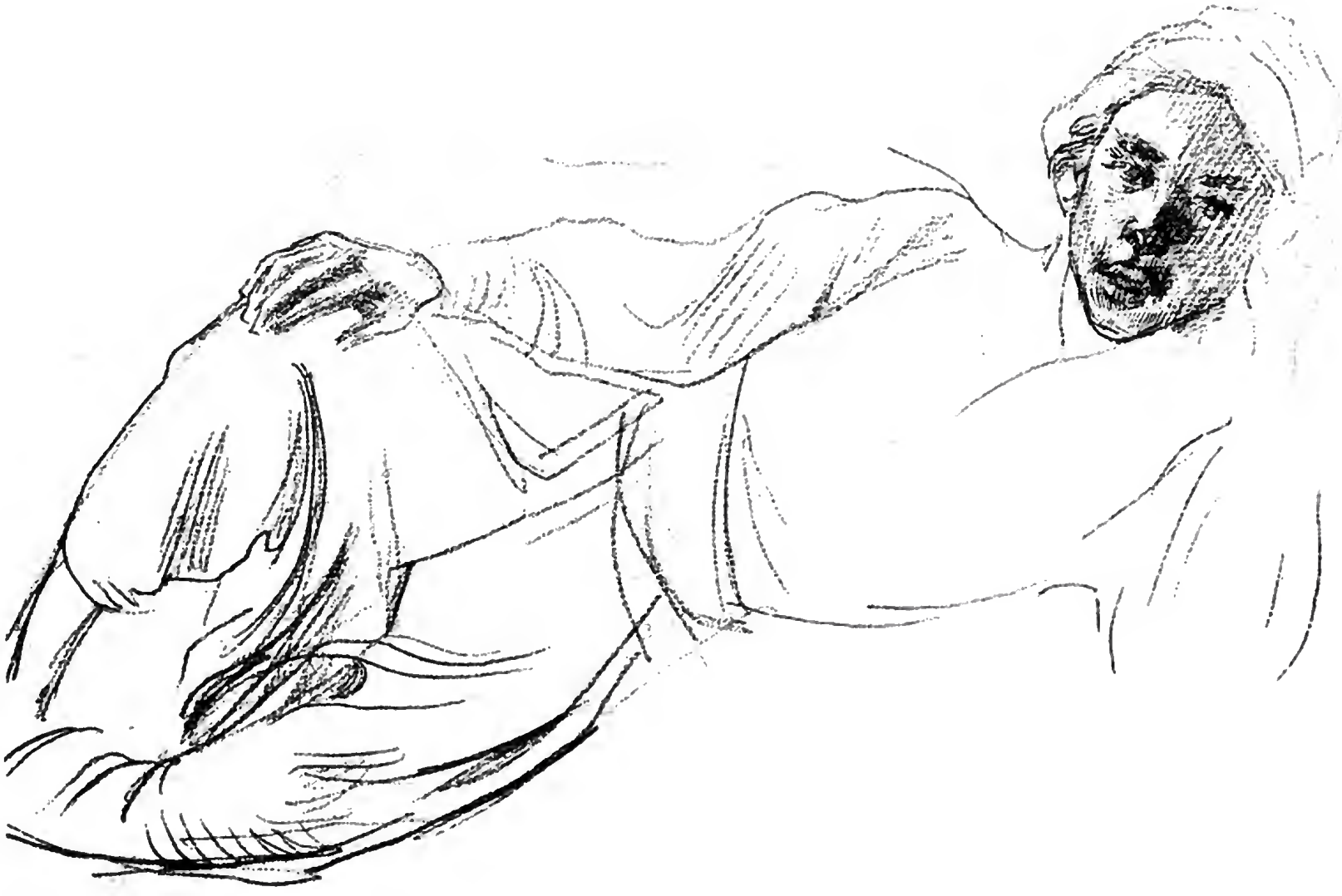
FRAUENAKT

Digitized by Google

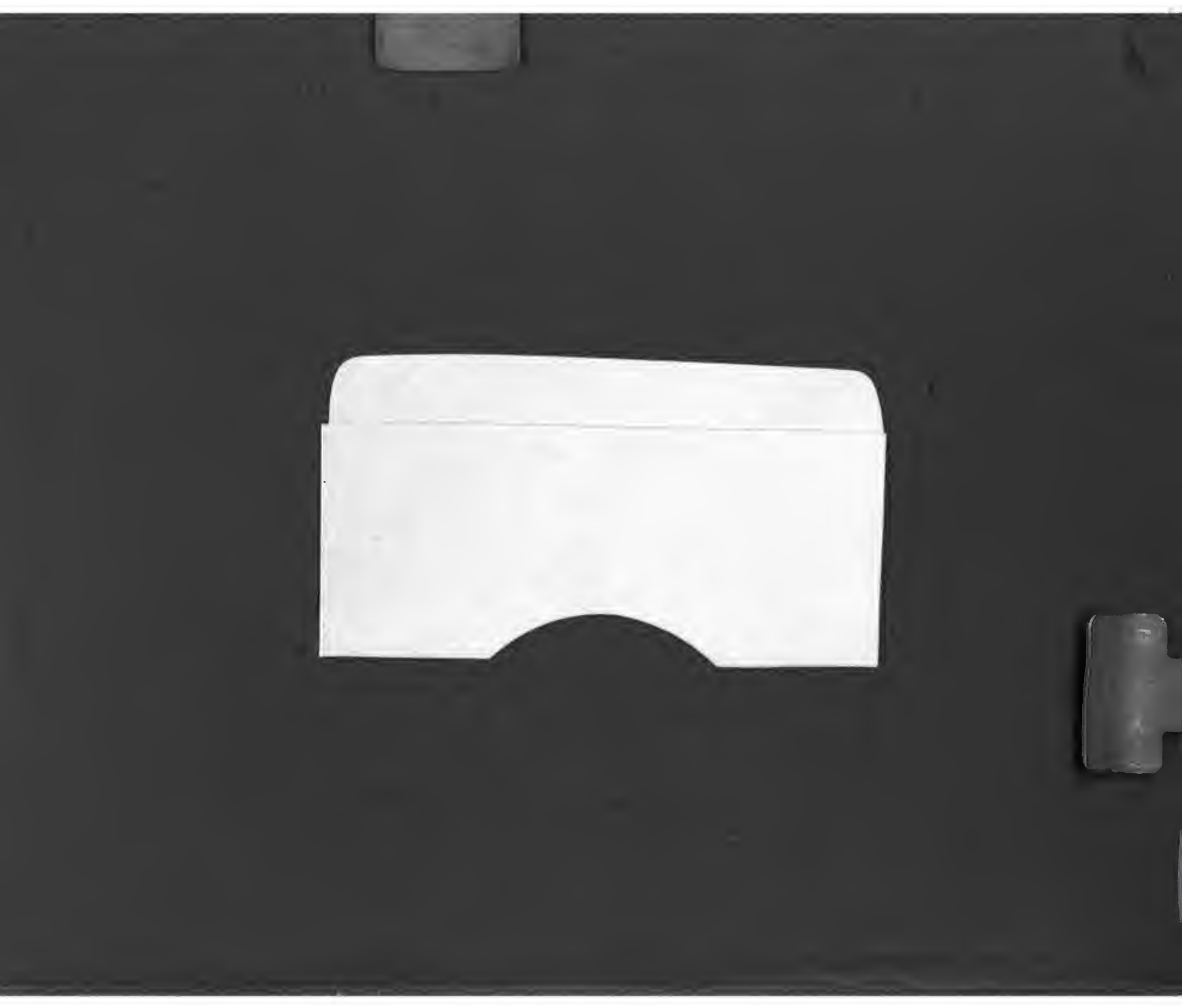
FRAUEN-HALBAKTE

INDIERIN

STUDIE EINER INDISCHEN FRAU



LIEGENDER ARABER

SITZENDES JUNGES MÄDCHEN

Princeton University Library
32101 066451301